

# Raíces ideológicas y culturales del símbolo del arrabal en las primeras obras de Borges

Cristina de la Torre López

1 a convicción de que la poesía es “el descubrimiento de mitos o el experimentarlos otra vez con intimidad”<sup>1</sup> alienta desde un principio la labor creativa de Borges, conduciéndole a la acuñación o recreación novedosa de un elenco extraordinariamente reducido de temas y motivos simbólicos con los que aspira a expresar su particular sentimiento de la patria. Desde *Fervor de Buenos Aires* (1923) asistimos a la mitificación de ciertos personajes históricos y de ciertos ámbitos urbanos: por una parte, sus antepasados militares, los caudillos federales e Hipólito Yrigoyen; por otra, el arrabal de finales del siglo XIX, escenario del compadrito, de la milonga y del primer tango. Las motivaciones subjetivas y estéticas que argüirá en repetidas ocasiones para explicar la selección, temporal y espacial, que determina la configuración de un ámbito criollo tan rigurosamente acotado, revelan la intensidad con que fueron asumidos unos principios ideológicos que, formulados con claridad meridiana en muchos de sus ensayos coetáneos, alcanzarán en sus tres primeros poemarios una sublimación poética destinada a perdurar en su obra futura: su insatisfacción ante un presente nacional que considera social, política, cultural y literariamente degradado, le impulsa a recrear artísticamente un pasado de realidades y valores “bárbaros”, lamentablemente perimidos, que sacralizará como auténtica y esencialmente argentinos (la patriada militar, el duelo a cuchillo entre compadritos, el culto desinteresado del coraje), derivando de esta elección toda una filosofía vital que hallará encarnación ficticia en los ambientes y personajes de sus poemas y relatos,

donde configurará un universo mítico que excluye la “civilización” de cuño sarmientino<sup>2</sup>.

Borges señala reiteradamente la índole urbana de su sentimiento nacionalista, propiciando la equiparación ideológica de los términos “criollismo”-“porteñismo” y acotando con precisión el ámbito geográfico que inspirará toda su labor literaria: Buenos Aires, ciudad de perfiles súbitamente magnificados, que reclama una urgente inmortalización poética<sup>3</sup>. Mediante el ejercicio de una metonimia progresiva, la Argentina encuentra su cifra en Buenos Aires y éste, a su vez, en ciertos barrios periféricos que prestarán sus coordenadas situacionales al motivo elegido por Borges como símbolo porteño: el arrabal.

La tematización del margen urbano singulariza su obra dentro del contexto de la vanguardia martinfierrista, aproximándole (como él mismo reconocería en varias ocasiones) a la literatura característica de Boedo y, más específicamente, de un grupo de escritores argentinos que intentaron superar la dicotomía frontal entre la vanguardia política (Boedo) y la vanguardia artística (Florida), al menos en lo que respecta al trazado global del espacio referencial que sirve de soporte a sus textos y de la perspectiva básica que preside su tratamiento. Borges, Horacio Rega Molina, Nicolás Olivari, Santiago Ganduglia y Raúl González Tuñón prestan una atención privilegiada a un escenario soslayado por el ultraísmo más ortodoxo, ampliando así el abanico de tópicos vigente, e inauguran modos de representación del mismo cualitativamente distintos de los que predominan en el discurso realista-

naturalista que Boedo hereda de la literatura anterior, abordándolo desde posiciones estéticas renovadoras que permiten enriquecer su campo significativo: por una parte, utilizan las técnicas formales puestas en boga por las novísimas tendencias poéticas para elaborar artísticamente un material que, liberado del tradicional imperativo mimético, ve desarrollarse ahora todo su potencial estético; por otra, rompen el distanciamiento autorial propiciado por el objetivismo decimonónico, incorporando al texto distintos elementos personales, biográficos e ideológicos, que determinarán su configuración simbólica final y, en última instancia, explicarán el abismo perceptible entre la obra de un abanderado de la revolución proletaria del futuro como Raúl González Tuñón, y la de un defensor de la restauración oligárquica de antaño como Borges.

Si Borges está interesado en poetizar el suburbio porteño no es porque experimente una concienciación política semejante a la que muestran los escritores de izquierdas, sino porque considera que es el único espacio argentino que mantiene todavía incólumes las esencias nacionales. Lejos de concebirlo como ámbito motor del cambio social, económico, cultural e ideológico de la nueva Argentina, lo retrotrae hasta situarlo en los mismos orígenes de la vieja Argentina, y legitima esta involución del tiempo histórico sacralizándolo como fenómeno consustancial a una realidad nacional transhistórica que encuentra en él un motivo alternativo al símbolo criollo por excelencia, la pampa<sup>4</sup>. Esta equiparación funcional entre el arrabal y la pampa le permite, en primer lugar, la conversión instantánea en símbolo de la identidad argentina, entendida en su más pura vertiente criolla, de un motivo que, hasta entonces, había mostrado unas dimensiones sociales diametralmente opuestas y, si acaso, un potencial nacionalista dirigido a la población neocriolla de raíces inmigrantes, principal artífice de su misma existencia. De este modo Borges escamotea las connotaciones inherentes a la imagen “real” y “actual” del suburbio, sustituyéndolas por otras que neutralizan completamente la operatividad ideológica que Boedo le había otorgado. En sus textos el arrabal se transforma, de símbolo de ruptura con unas estructuras sociopolíticas desfasadas, en símbolo de continuidad armónica con un pasado afortunadamente resucitado: de símbolo inmigrante, en símbolo criollo; de símbolo de progreso, en símbolo de restauración. La acción conjunta del recuerdo personal y del recuerdo colectivo, estimulados por un bagaje cultural convenientemente adaptado a las

necesidades éticas y estéticas del escritor, conducirán al logro de todas estas operaciones.

Borges percibe negativamente el carácter variopinto del Buenos Aires presente, traduciendo su multiplicidad racial, social, cultural, lingüística e ideológica en síntomas de confusión, intrusión y, finalmente, alienación de una realidad nacional secularmente criolla, hasta el punto de propiciar una delimitación sectorial de la ciudad en guetos claramente diferenciados: “En este mi Buenos Aires, lo babélico, lo pintoresco, lo desgajado de las cuatro puntas del mundo, es decoro del Centro. La morería está en Reconquista y la judería en Talcahuano y en Libertad. Entre Ríos, Callao, la Avenida de Mayo son la vehemencia; Núñez y Villa Alvear los quehaceres y quesoñares del ocio mateador, de la criolla siesta zanguanga y de las trucadas largueras”<sup>5</sup>. La necesidad de familiarizarse con un ámbito súbitamente extraño (“Yo hago versos para sentirme más en Buenos Aires, para afianzarme la intimidad recuperada de Buenos Aires”<sup>6</sup>) le induce a salvaguardar de “contaminaciones” espurias un pequeño reducto del mismo que, estrechamente vinculado a ciertas experiencias clave de su infancia y adolescencia (la casa familiar en Palermo, el primer amor en Villa Urquiza), generará todo un proceso de invención “patria” absolutamente imaginario<sup>7</sup>. De este modo Villa Alvear, Villa Urquiza y, muy especialmente, Palermo, confieren una identidad meramente nominal a un suburbio que, aprehendido inicialmente en sus significaciones más subjetivas, es progresivamente objetivado como emblema de alcance simultáneamente social y nacional, mediante la utilización de determinadas fuentes culturales que, al proporcionarle un contacto indirecto con las realidades y los valores de un pasado “esencial”, le permitirán subsanar intelectualmente las lagunas producidas por su desconocimiento directo de los mismos y acuñar una imagen certera del arrabal como símbolo “atemporal” del universo porteño de antaño.

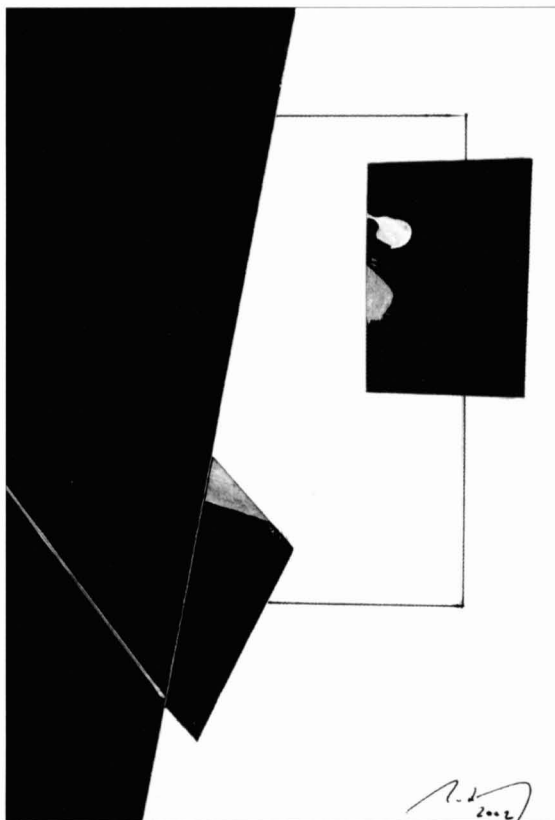
Los escritores de la generación del 80 (Lucio Vicente López, Lucio Victorio Mansilla, Eduardo Wilde) y su maestro en las lides vanguardistas, Macedonio Fernández, le muestran cómo era Buenos Aires antes del cambio que la transformó en la gran urbe “maremagno”; la poesía popular y la primera y la última literatura gauchesca (Ascasubi, Del Campo, Hernández, Sarmiento —*malgré lui*—, Güiraldes y los nativistas uruguayos) le proporcionan las claves ideológicas del “espíritu criollo”, en general, y del “espíritu del coraje”, en particular; la milonga,

el tango primitivo, Eduardo Gutiérrez y Evaristo Carriego le ofrecen la imagen de un arrabal “criollo”, “épico”, “peleador” y políticamente “desinteresado”, todavía a salvo de las posteriores degeneraciones “italianizantes”, “sentimentales”, “quejumbrosas” y “socializantes”. Todas estas referencias aparecen imbricadas de forma constante y explícita en sus textos, conformando un verdadero palimpsesto crítico de autoridades que será esgrimido, una y otra vez, contra el arrabal poetizado por los autores afines, ideológica y/o estéticamente, a Boedo. La finalidad, simultáneamente constructiva y destructiva, que Borges concede a estos pretendidos “antecedentes” de su obra, permite la conciliación, primordialmente ideológica, de textos tan heterogéneos, y explica la interpretación interesada que hará de todos ellos, manifiesta de manera harto significativa en el caso de dos autores que alcanzan un eco especialmente relevante dentro de su obra: Ricardo Güiraldes y Evaristo Carriego.

En un primer momento, el silencio de Borges ante la obra cumbre de Güiraldes no puede menos que sorprender, teniendo en cuenta las intensas relaciones personales y profesionales que mantuvo con el autor de *Don Segundo Sombra* desde su regreso a

Buenos Aires. Más aún: ni uno sólo de los ensayos que publicó en estos años veinte está dedicado al análisis de su obra, ya sea en su vertiente poética o narrativa, a pesar de que ésta ofrecía, *a priori*, características más que suficientes para haberlo suscitado: *El cencerro de cristal* (1915) constituía una temprana concreción del “ultraísmo criollo” que Borges se había apresurado a elogiar en la poesía nativista uruguaya de Fernán Silva Valdés, Pedro Leandro Ipuche e Ildefonso Pereda Valdés; *Don Segundo Sombra* (1926) lograba plasmar de forma magistral el compromiso, ideológico y estético, entre la tradición y la novedad sobre el que Borges estaba construyendo el entramado teórico de su propuesta nacionalista. Entonces, ¿por qué centró su estudio en las obras de tres poetas uruguayos prácticamente desconocidos, limitándose a incluir brevísimos comentarios liminares a los textos de un poeta argentino que se había adelantado varios años a este tipo de propuestas? ¿Por qué guardó una reserva casi absoluta acerca de una novela que polarizó, con una inmediatez e intensidad difícilmente parangonables, un debate (Florida/Boedo) que, llegada la hora de las definiciones ideológicas, no entrañaba ambigüedad alguna para Borges?<sup>8</sup> La respuesta a estos interrogantes se desprende de sus propios textos, tanto de los que incluyen referencias explícitas a Güiraldes como de aquellos en los que la presencia de éste se intuye, implícita pero “cortésmente” silenciada.

Borges manifiesta, en términos globales, una concepción nacionalista similar a la de Güiraldes, pero disiente de varios de sus aspectos particulares y, sobre todo, de las elecciones propiamente artísticas que implica. Así, defiende decididamente el potencial ideológico de los motivos del mundo gaucho como símbolos de la Argentina criolla con la que mantiene estrechos vínculos genealógicos. Esta reacción se incrementa significativamente a la hora de marcar sus distancias literarias respecto de *Martín Fierro*, de la literatura criolla popular y de Boedo; en estas ocasiones, Güiraldes es citado reiteradamente dentro de la nómina de autores que representan el “criollismo de vanguardia” propuesto por Borges: frente al ultraísmo “progresista” de Guillermo de Torre, afirma taxativamente la perdurabilidad “de dos héroes novelescos que son de antemano inmortales: el *Don Segundo Sombra* de Ricardo (toda la Pampa en un varón) y el *Recienvenido* de Macedonio, toda Buenos Aires hecha alegría”<sup>9</sup>; frente a los temas y formas preferidos por las tendencias criollistas populares y por los escritores de izquierdas (el pintoresquismo del mundo rural, la



galería interminable de gauchos “matreros” según el prototipo creado por Eduardo Gutiérrez, el tremendismo pseudonaturalista, la perspectiva nostálgica, el tono lacrimoso...) reivindica la vertiente ética y la autenticidad expresiva de Ipuche y Güiraldes<sup>10</sup>. Sin embargo, rechaza trabajar literariamente estos motivos: en primer lugar, no resultan adecuados para expresar la esencia porteña; en segundo lugar, considera agotado todo su potencial poético. Dentro de su propio programa nacionalista la simbología rural funciona como referencia ideológica y como contrapunto temático: le ayuda a configurar un sistema de valores que serán trasladados a su propio universo arrabalero y le incita a desarrollar éste como símbolo criollo alternativo<sup>11</sup>. Seguramente Borges era consciente de las diferencias existentes entre su propuesta nacionalista y la de Güiraldes y prefirió guardar un respetuoso silencio antes que señalarlas con la ironía que le caracterizaba. Esta discreción, sin embargo, no se hizo extensiva a los autores que, usualmente, habían sido asociados a su figura; muy al contrario, criticó duramente ciertos rasgos de la poesía nativista asimismo perceptibles en la obra de Güiraldes, con la particularidad de que, entonces, toda referencia a éste fue cuidadosamente borrada: así, los reparos que manifiesta ante los *Poemas nativos* de Silva Valdés (la visión nostálgica del mundo gaucho, las imágenes de cuño simbolista y la búsqueda de cierto color local)<sup>12</sup> pueden ser perfectamente aplicados a la obra de Güiraldes. No obstante, el factor que, sin duda alguna, determinó su rechazo implícito de *Don Segundo Sombra* fue, precisamente, la imagen del gaucho allí consagrada, en la medida en que ésta mostraba una carencia difícilmente disculpable: el coraje, entendido en su sentido más belicoso. A los ojos de Borges, el gaucho pacífico, trabajador y medurado que Güiraldes había levantado como emblema de la Argentina criolla debía de significar la triste secuela final del Martín Fierro más “civilizado” y, en última instancia, el contraejemplo absoluto del gaucho cuchillero que Borges consagraría como único gaucho “criollo”, aprestándose a resucitarlo en la figura del compadrito porteño.

La pluralidad semántica que Borges parece conceder, en un principio, al término “arrabal”, encuentra su formulación más precisa en uno de sus últimos ensayos publicados en esta década:

Arrabal es todo conventillo del Centro. Arrabal es la esquina última de Uruburu, con el paredón final de la Recoleta y los compadritos amargos en un

portón y ese desvalido almacén y la blanqueada hilera de casas bajas, en calmosa esperanza, ignoro si de la revolución social o de un organito. Arrabal son esos huecos barrios vacíos en que suele desordenarse Buenos Aires por el oeste y donde la bandera colorada de los remates —la de nuestra epopeya civil del horno de ladrillos y de las mensualidades y de las coimas— va descubriendo América. Arrabal es el rencor obrero en Parque Patricios y el razonamiento de ese rencor en diarios impúdicos. Arrabal es el bien plantado corralón, duro para morir, que persiste en Entre Ríos o por Las Heras y la casita que no se anima a la calle y que detrás de un portón de madera oscura nos resplandece, orillada de un corredor y un patio con plantas. Arrabal es el arrinconado bajo de Núñez con las habitaciones de zinc, y con los puentecitos de tabla sobre el agua deleznable de los zanjones, y con el carro de las varas al aire en el callejón.<sup>13</sup>

Los comentarios que acompañan cada una de estas “definiciones” del suburbio son, sin embargo, suficientemente expresivos de hasta qué punto Borges somete el término a una reducción cuantitativa y a una contraposición cualitativa que socavan la pretendida objetividad de su análisis: el desequilibrio perceptible en su desarrollo expositivo (concisión taxativa vs. ampliación retórica); las referencias geográficas seleccionadas (las calles centrales vs. las calles periféricas); las palabras empleadas para su caracterización (sintagmas tan certeros como “rencor obrero” vs. “bien plantado corralón”; adjetivos ya peyorativos, ya meliorativos: “diálogos impúdicos” vs. “desvalido almacén”; diminutivos de indudable valor apreciativo: “compadrito”, “casita”, “puentecitos”); la ironía contenida en sus alusiones a la supuesta “revolución social” latente en estos ambientes; así como la presencia de motivos recurrentes dentro de su universo poético, confirman el abismo establecido entre dos visiones absolutamente antitéticas del arrabal. La asunción de esta dicotomía va a condicionar de un modo absoluto toda su labor, interpretativa y creativa, en torno a este símbolo, en la medida en que no sólo le obligará a seleccionar directrices de tratamiento, ideológico y estético, muy precisas, sino que, incluso, le incitará a realizar singulares reivindicaciones literarias de ciertos escritores a quienes la ambivalencia perceptible en sus propias obras convierte, precisamente, en instrumentos extraordinariamente eficaces para saldar, de una vez por todas, la pugna entablada entre estas dos tendencias arrabaleras: así, no resulta nada casual que Borges incluya, en su nómina parti-

cular de creadores “poéticos” del símbolo orillero, a un Roberto Arlt que es recordado, exclusivamente, por su contribución estética a la imagen exultante del arrabal “batallador”, y a un Evaristo Carriego que, inicialmente anatematizado como precursor del arrabal sombrío y “fracasado” de Boedo, será progresivamente asimilado a la misma gracias a un reiterado proceso de redescubrimiento<sup>14</sup>. En su primer ensayo específicamente dedicado al análisis de la poesía de Carriego, incide nuevamente en las fallas de un escritor que esbozó, en virtud de su “notoria y torpe sensiblería”, y de los símbolos manidos, “tristes” y “desanimadores del vivir” que frecuentó, los caminos tortuosos por los que se ha desenvuelto el criollismo “moribundo”, “insignificante” y “degenerado” que predomina en la cultura urbana contemporánea, ya sea en su vertiente popular (el tango, el sainete) o culta (la literatura, más o menos conservadora en sus posiciones estéticas, liderada por los intelectuales de izquierdas):

Hoy es costumbre suponer que la inapetencia vital y la acobardada queja tristona son lo esencial arrabalero. Yo creo que no. No bastan algunos desprecios de bandoneón para convencerme, ni alguna cuita acanallada de malevos sentimentales y de prostitutas más o menos arrepentidas. [...] hoy solamente buscamos en el arrabal un repertorio de fracasos. Es evidente que Evaristo Carriego parece algo culpable de esa lobreguez de nuestra visión. Él, más que nadie, ha entenebrecido los claros colores de las afueras; él tiene la inocente culpa de que, en los tangos, las chirucitas vayan unánimes al hospital y los compadres sean desvincijados por la morfina. [...] Él ha llenado de piedad nuestros ojos y es notorio que la piedad necesita de miserias y de flaquezas para condolerse de ellas después.<sup>15</sup>

El criollismo orillero “esencial” postulado por Borges contempla como condición indispensable para su constitución la destrucción simultánea del criollismo orillero “superficial” presente en su época. Carriego se convierte en la pieza clave para lograrlo: en su obra sitúa las raíces de ambos procesos y, mediante una sutil y sostenida práctica de velado y rescate de elementos temáticos y formales convenientemente contrapuestos, consigue sustituir la imagen convencional de un Carriego “superficial” por la imagen novedosa de un Carriego “esencial”, desvincularla de sus tradicionales herederos culturales y atraerla hacia su propia poética, legitimar firmemente

una propuesta de identidad nacional supuestamente “regenerada” y, por último, desarrollarla hasta sus últimas consecuencias:

En una calle de Palermo de cuyo nombre sí quiero acordarme y es la de Honduras, vivió allá por los años enfáticos del centenario un entrerriano tuberculoso y casi genial que miró al barrio con mirada eternizadora. Ese anteayer de Palermo no era precisamente idéntico a su hoy. Casi no había casas de alto y detrás de los zaguanes enladrillados y de las balastraditas parejas, los patios abundaban en cielo, en parras y en muchachas. Había baldíos que hospedaban al cielo y en los atardeceres parecía más sola la luna y una luz con olor a caña fuerte salía de las trastiendas. El barrio era peleador en ese anteayer: se enorgullecía que lo llamaran Tierra del Fuego y el punzó mitológico del Palermo de San Benito aún perduraba en los cuchillos de los compadres. Había compadritos entonces: hombres de boca soez que se pasaban las horas detrás de un silbido o de un cigarrillo y cuyos distintivos eran la melena escarpada y el pañuelo de seda y los zapatos empinados y el caminar quebrándose y la mirada atropelladora. Era el tiempo clásico de la patota, de los indios. El valor o la simulación del valor era una felicidad y Ño Moreira (orillero de Matanzas ascendido por Eduardo Gutiérrez a semidiós) era todavía el Luis Angel Firpo que los guarangos invocaban. Evaristo Carriego (el entrerriano evidente que indiqué al principio de estos renglones) miró para siempre esas cosas y las enunció en versos que son el alma de nuestra alma.<sup>16</sup>

La disociación de Carriego en dos “personas” literarias, indisolublemente asociadas a dos “sentidos” opuestos del arrabal, llegará a su clímax en *Evaristo Carriego* (1930). La contraposición temporal entre el Palermo de antes y el Palermo de ahora, traducida en términos cualitativos (el Palermo esencial vs. el Palermo aparential), se despliega a lo largo de toda la obra, funcionando como clave estructural y hermenéutica de la misma: en primer lugar, dota de coherencia interna a los distintos elementos temáticos que la componen (la vida y obra de Carriego, el suburbio, el compadrito, la milonga, el tango, el idioma argentino...), permitiendo el ensamblaje armónico de materiales sólo aparentemente inconexos. En segundo lugar, origina la elaboración de un discurso crítico que hace de la antítesis su principal estrategia argumentativa: Borges opone explícitamente dos facetas de Carriego, dos facetas del suburbio, dos facetas del

compadrito, dos facetas del tango y dos facetas del idioma argentino que se repelen mutuamente, conformando dos universos literarios paralelos y optando, finalmente, por uno solo de ellos. Así, destaca la índole “batalladora” y “despiadada” de su criollismo, fácilmente asimilable al mejor espíritu argentino, y desestima, en contrapartida, todos aquellos rasgos de su personalidad que considera impropios de un carácter “auténticamente” criollo (su tendencia al más franco sentimentalismo y al pesimismo), eliminación, por demás, plenamente “justificada” en virtud de la influencia “no argentina” (uruguaya) que reflejan<sup>17</sup>. La “herencia” oriental que Borges percibe en Carriego no es de índole genética sino cultural. Esta matización resulta del todo relevante si queremos evitar posibles confusiones entre su sentimiento nacionalista y el que alienta las páginas de un Lugones por estos mismos años<sup>18</sup>. Borges no comparte los prejuicios xenófobos de este autor en lo que a su fundamentación racial se refiere, como muy bien pone de manifiesto la ironía perceptible en varios fragmentos de esta obra: así, lejos de rechazar el perfil “mestizado” de Carriego, transforma su sangre italiana en el mejor estímulo para la configuración plena de su identidad criolla, estableciendo significativos paralelismos entre su figura y la del autor más representativo del nacionalismo británico, el también “impuro” Rudyard Kipling<sup>19</sup>. Carriego, pues, no peca de falta de criollismo por su ascendencia genealógica, sino por su ascendencia cultural, que le indujo a acoger en sus textos determinadas tendencias de cuño romántico, realista y naturalista, que serían desarrolladas, en mayor o menor medida, por todos aquellos autores que Borges viene criticando desde hace varios años: la literatura neogauchesca (principalmente, el nativismo uruguayo y Güiraldes) y la literatura arrabalera de Boedo. Una vez establecida la diferencia raigal entre uno y otro Carriego, encuentra el camino expedito para llevar a cabo la reinterpretación total de su obra, siguiendo las directrices estipuladas en el prólogo de 1930:

Pienso que el nombre de Evaristo Carriego pertenecerá a la *ecclesia visibilis* de nuestras letras, cuyas instituciones piadosas —cursos de declamación, antologías, historias de la literatura nacional— contarán definitivamente con él. Pienso también que pertenecerá a la más verdadera y reservada *ecclesia invisibilis*, a la dispersa comunidad de los justos, y que esa mejor inclusión no se deberá a la fracción de llanto de su palabra. He procurado razonar estos pareceres.<sup>20</sup>

Esta “Declaración” de principios le conduce a una inversión radical de la significación literaria tradicionalmente acordada para la figura de Carriego. El abandono de la retórica esteticista, suntuosa y cosmopolita del modernismo en favor de una expresión directa, sencilla y local; la poetización de ambientes y personajes típicos de la realidad argentina; y el trasfondo social del contenido, son las lecciones magistrales que Carriego ofrece a sus más directos herederos, la poesía “sencillista” y la escuela de Boedo. La vertiente “humanitaria” de su obra fue, precisamente, la que sus contemporáneos destacaron como aporte literario fundamental para las futuras generaciones<sup>21</sup>. Borges repudia esta imagen de Carriego en términos extraordinariamente agresivos: “rencor”, “estilo bellaco”, “pobrerío amargo”, ilustran perfectamente el poco aprecio que le merece una poesía centrada en las miserias humanas del suburbio<sup>22</sup>. Su crítica oscila entre la reducción al absurdo de una temática incisivamente parodiada y la diatriba más cáustica: así, la figura de la prostituta, presente en “La queja” (*Misas herejes*), suscita en él el siguiente comentario: “es una premonición fastidiosa de no sé cuántas letras fastidiosas de tango, una biografía del esplendor, desgaste, declinación y oscuridad final de una mujer de todos. El tema es de ascendencia horaciana [...] y desagua en Contursi, pasando por Evaristo Carriego, cuyo *harlot's progress* sudamericano, completado por la tuberculosis, no cuenta mayormente en la serie”<sup>23</sup>. Las “quejosas” composiciones reunidas en *La canción del barrio* (1912) le incitan a redactar un auténtico manifiesto literario:

Una poesía que vive de contrariedades domésticas y que se envicia en persecuciones menudas, imaginando o registrando incompatibilidades para que las deplora el lector, me parece una privación, un suicidio. El argumento es cualquier emoción lisiada, cualquier disgusto; el estilo es chismoso, con todas las interjecciones, ponderaciones, falsas piedades y preparatorios recelos que ejercen las comadres. Una torcida opinión (que tengo la decencia de no entender) afirma que esa presentación de miserias implica una generosa bondad. Implica una indelicadeza, más bien. Producciones como *Mamboretá* o *El nene está enfermo* o *Hay que cuidarla mucho, hermana, mucho* —tan frecuentadas por la distracción de las antologías y por la declamación— no pertenecen a la literatura sino al delito: son un deliberado chantaje sentimental, reducible a esta fórmula: Yo le presento un padecer; si Ud. no se conmueve, es un desalmado.<sup>24</sup>

En contrapartida, valora muy positivamente aquéllas que contradicen de raíz estos rasgos temáticos y formales, ya sea por el predominio de la voz personal sobre la social (los sonetos autobiográficos de la serie “Íntimas”); por su cálida celebración de experiencias cotidianas elementales (“La lluvia en la casa vieja”); por el tono festivo que las impregna, y que permite vincularlas con ese humorismo tan propio del criollo (“El velorio” y, muy especialmente, “El casamiento”, “tan esencial de Buenos Aires como los cielitos de Hilario Ascasubi o el *Fausto* criollo o la humorística de Macedonio Fernández o el astillado arranque fiestero de los tangos de Greco, de Arolas y de Saborido”); o por la afortunada sublimación lírica que han experimentado los símbolos preferidos de Carriego, al ser considerados desde una perspectiva subjetiva y casi confesional que los ha liberado de su anterior lastre retórico y “socializante”. Este último aspecto (fácilmente reconocible en la poesía del propio Borges) es, precisamente, el que convierte “Has vuelto” en “la mejor poesía” de un Carriego reactivo a las interpretaciones convencionales vertidas sobre su obra (nótese cómo Borges prefiere este texto a la primera versión, “realista” y “humanitaria”, de “El alma del suburbio”)<sup>25</sup>. Su distanciamiento del Carriego de *La canción del barrio* reside, en última instancia, en la imagen del arrabal que predomina en este libro, un Palermo “matero y progresista”, inmerso en el proceso de modernización e inmigración, que ha empezado a olvidar sus raíces “bárbaras” y “criollas”<sup>26</sup>.

El núcleo argumental de las *Misas herejes* (1908) le ofrece, en cambio, la posibilidad de recuperar la imagen del viejo Palermo “del cuchillo y de la guitarra”. Si bien la mayoría de las composiciones que integran esta primera obra de Carriego son rechazadas como frutos tardíos de un modernismo “pseudocultorano” todavía en alza, un pequeño grupo de las mismas viene suscitando en Borges, desde hace varios años, una sostenida corriente de entusiasmo: en un artículo de 1926, no recogido en sus libros de ensayos pero claramente vinculado con ellos (especialmente, con los reunidos en *El tamaño de mi esperanza*), Borges destaca los poemas agrupados bajo el epígrafe de “El alma del suburbio” como muestras ejemplares del “endiosamiento” poético de Buenos Aires que reclama reiteradamente en sus manifiestos criollistas, ya que por ellas habla el “arrabal atropellador” que fue Palermo<sup>27</sup>. En el capítulo tercero de *Evaristo Carriego* desarrolla ampliamente esta idea, introduciendo importantes matizaciones que revelan la rápida consistencia que han ido adquiriendo sus juicios

sobre este escritor en tan corto lapso temporal: ignora explícitamente el poema “De la aldea”, demasiado apegado a los cánones costumbristas (lo califica de “cromo de intención andaluza y de una trivialidad categórica”) y analiza exhaustivamente los diez restantes, estableciendo una clara distinción entre aquellos que responden, implícitamente, a la estética de Boedo (“La viejecita”, “La guitarra”, “Detrás del mostrador”, “Residuo de fábrica” y, sobre todo, “El amasijo” y “La queja”) y aquellos que sugieren, parcial o totalmente, su imagen preferida del arrabal: “Los perros del barrio”, apreciada por los recuerdos que despierta en él acerca de su propia infancia en Palermo; “En el barrio”, donde Carriego ha sabido resucitar el espíritu primitivo de la milonga; “El guapo”, fiel recreación del compadrito porteño; y “El alma del suburbio”, tal vez el más significativo si tenemos en cuenta la lectura que primó entre los críticos de su época y, sobre todo, el interés que muestra Borges hacia este poema, insistiendo repetidas veces en un análisis que pretende subvertir esta interpretación, ya sea menospreciando sus pretendidos aciertos, ya sea reconduciéndolos hacia sentidos cualitativamente distintos que los despojan de sus connotaciones convencionales: si “Has vuelto” lo supera artísticamente al concentrarse en el potencial alusivo y estrictamente poético de los símbolos congregados en ambos, “El alma del suburbio” triunfa, a pesar de Carriego, de sus coetáneos y del propio texto, en la aprehensión de la realidad “esencial” (no “aparencial”) de Palermo:

[...] refiere un atardecer en una esquina. La calle popular hecha patio, es su descripción, la consoladora posesión de lo elemental que les queda a los pobres: la magia servicial de los naipes, el trato humano, el organito con su habanera y su gringo, la espaciada frescura de la oración, el discutiendo eterno sin rumbo, los temas de la carne y de la muerte. No se olvidó Evaristo Carriego del tango, que se quebraba con diablura y bochinche por las veredas, como recién salido de las casas de la calle Junín, y que era cielo de varones nomás, igual que la visteadá.<sup>28</sup>

Los ecos textuales de su propia obra que se perciben en este fragmento (concretamente, “Fundación mitológica de Buenos Aires”, *Cuaderno San Martín*, y los ensayos sobre el tango y la milonga de *El idioma de los argentinos*) constituyen el ejemplo más sobresaliente de lo que bien podríamos denominar el proceso de “fagocitosis” progresiva que Borges realizó a costa de Carriego para apuntalar, definitivamente, su teoría y práctica criollistas: extremando al máximo

una dualidad esbozada en la poesía gauchesca (el tono del desafío y el tono del lamento)<sup>29</sup>, elaboró dos éticas y dos estéticas nacionales frontalmente opuestas, discriminó la cultura argentina en dos facciones irreconciliables, e inclinó decididamente la balanza a favor de una sola de ellas gracias a su “reinvención” de Evaristo Carriego:

Carriego, muchacho de tradición entrerriana, criado en las orillas del norte de Buenos Aires, determinó aplicarse a una versión poética de esas orillas. Publicó, en mil novecientos ocho, *Misas herejes*: libro despreocupado, aparente, que registra diez consecuencias de ese deliberado propósito de localismo y veintisiete muestras desiguales de versificación [...] en general invisibles. Las páginas de observación del barrio son las que importan. Repiten la valerosa idea que tiene de sí mismo el suburbio, gustaron con entero derecho. Tipo de esa manera preliminar son *El alma del suburbio*, *El guapo*, *En el barrio*. Carriego se estableció en esos temas, pero su exigencia de conmover lo indujo a una lacrimosa estética socialista, cuya inconsciente reducción al absurdo efectuarían poco después los de Boedo. Tipo de esa manera segunda, que ha usurpado hasta la noticia de las demás, con afeminación de su gloria, son *Hay que cuidarla mucho*, *hermana*, *mucho*, *Lo que dicen los vecinos*, *Mamboretá*. Ensayó después una manera narrativa, con innovación de

humorismo: tan indispensable en un poeta de Buenos Aires. Tipo de esa manera última —la mejor— son *El casamiento*, *El velorio*, *Mientras el barrio duerme*. [...] Creo que algunas páginas —acaso *El casamiento*, *Has vuelto*, *El alma del suburbio*, *En el barrio*— conmoverán suficientemente a muchas generaciones argentinas. Creo que fue el primer espectador de nuestros barrios pobres y que para la historia de nuestra poesía, eso importa. El primero, es decir, el descubridor, el inventor.<sup>30</sup>

Este texto hace algo más que “resumir” una visión de Carriego que, por otra parte, el tiempo no haría más que asentar<sup>31</sup>: constituye el último gran manifiesto del criollismo de Borges y culmina un homenaje que su autor asumió hasta el punto de comprometerse a llevar a “feliz término” la única faceta de la obra de Carriego que consideraba verdaderamente encomiable. De este modo, Carriego se convierte, en virtud de una parte especialmente afortunada de su poesía, en la mejor cifra literaria del arrabal fiestero del coraje y del cuchillo que Borges reconstruirá con entusiasmo en sus más precisas y variadas manifestaciones colectivas: ambientales (el viejo Palermo), humanas (el compadrito), folclóricas (el truco, las escrituras de los carros, la milonga, el primer tango) y lingüísticas (el habla criolla de lo “mayores”).

## notas

<sup>1</sup> Jorge Luis Borges, “El culteranismo”, *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, Manuel Gleizer, 1928, pág. 74. A partir de ahora se hará referencia a esta obra con la abreviatura IA.

<sup>2</sup> El sustrato ideológico de Borges en la década de los 20 ha sido abordado en distintos estudios; entre los más relevantes cabría citar los de Beatriz Sarlo (“Sobre la vanguardia. Borges y el criollismo”, *Punto de Vista*, Buenos Aires, núm. 11, 1981, págs. 3-8; *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1988; *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Ariel, 1995; y, con Carlos Altamirano, “Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*”, en *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983, págs. 127-171), Daniel Balderston (*Out of context: historical references and the representation of reality in Borges*, Durham, Duke University Press, 1993), Blas Matamoro (*Jorge Luis Borges o el juego trascendente*, Buenos Aires, A. Peña Lillo Editor, 1971; *Oligarquía y literatura*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1975), Enrique Zuleta Álvarez (*El nacionalismo argentino*, Buenos Aires, La Bastilla, 1975; “Borges, Lugones y el nacionalismo”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 505-507, julio-septiembre de 1992), Francine Masiello (*Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*, Buenos Aires, Hachette, 1986); Jorge Rufinelli (“Borges y el ultraísmo. Un caso de estética y política”, *Cuadernos Americanos*, nueva época, año 2, vol. 3, núm. 9, mayo-junio de 1988, págs. 155-174).



<sup>3</sup> Jorge Luis Borges, “El tamaño de mi esperanza”, *El tamaño de mi esperanza*, Barcelona, Seix Barral, 1994, pág. 14. A partir de ahora se hará referencia a esta obra con la abreviatura *TE*.

<sup>4</sup> Jorge Luis Borges, “La pampa y el suburbio son dioses”, *TE*, pág. 21.

<sup>5</sup> *Ibíd.*, págs. 23-24.

<sup>6</sup> Jorge Luis Borges, “Nota bibliográfica al *Júbilo y Miedo* de Ipuche”, recogido en *Textos recuperados. 1919-1929*, Barcelona, Emecé, 1997, págs. 265-266. A partir de ahora se hará referencia a esta obra con la abreviatura *TR*.

<sup>7</sup> Jorge Luis Borges, “El tamaño de mi esperanza”, *TE*, pág. 13.

<sup>8</sup> Léanse los artículos publicados por la revista *Claridad*: “El año literario” (núm. 6, diciembre de 1926, pág. 18) y “Otro que tira y erra” (núm. 130, febrero de 1927, pág. 6); Alejandro Korn, “Ricardo Güiraldes: *Don Segundo Sombra*” (*Valoraciones*, núm. 10, agosto de 1926; recogido en sus *Obras Completas*, Buenos Aires, Claridad, 1949, págs. 626-627); Leopoldo Lugones, “*Don Segundo Sombra*” (*La Nación*, 12 de septiembre de 1926, pág. 4); Paul Groussac, “*Don Segundo Sombra*” (*La Nación*, 19 de septiembre de 1926); Ramón Doll, “*Don Segundo Sombra* y el gaucho que ve el hijo del patrón” (*Nosotros*, vol. 48, núms. 222-223, noviembre-diciembre de 1927, págs. 270-281); y Leopoldo Marechal, “*Don Segundo Sombra* y el ejercicio ilegal de la crítica” (*Sur*, núm. 12, septiembre de 1935, págs. 76-80).

<sup>9</sup> Jorge Luis Borges, “Guillermo de Torre: *Literaturas europeas de vanguardia*”, *TR*, págs. 210-211.

<sup>10</sup> Jorge Luis Borges, “Nota bibliográfica al *Júbilo y Miedo* de Ipuche”, *TR*, pág. 264.

<sup>11</sup> Jorge Luis Borges, “La pampa y el suburbio son dioses”, *TE*, pág. 25.

<sup>12</sup> Jorge Luis Borges, “El otro libro de Fernán Silva Valdés”, *TE*, págs. 85-88; “Los otros y Fernán Silva Valdés”, *TR*, págs. 216-218.

<sup>13</sup> Jorge Luis Borges, “El idioma de los argentinos”, *IA*, págs. 165-166.

<sup>14</sup> Jorge Luis Borges, “La pampa y el suburbio son dioses”, *TE*, págs. 23-24.

<sup>15</sup> Jorge Luis Borges, “Carriego y el sentido del arrabal”, *TE*, págs. 28-30.

<sup>16</sup> *Ibíd.*, págs. 27-28.

<sup>17</sup> Jorge Luis Borges, “Una vida de Evaristo Carriego”, *Evaristo Carriego*, en *Obras Completas* (I), Barcelona, Emecé, 1989, págs. 97-172 (114). A partir de ahora se hará referencia a esta obra con la abreviatura *EC*.

<sup>18</sup> El discurso político ultraconservador de signo fascista perceptible en Lugones desde comienzos de los años 20 (*Acción*, 1923; *La patria fuerte*, 1930; *La grande Argentina*, 1930) fue explícitamente rechazado por Borges y por otros representantes de la vanguardia martinfierrista en varias ocasiones; léase como ejemplo la carta que Borges dirigió, en nombre de *Proa*, a la revista *Nosotros*: “De la dirección de *Proa*”, *Nosotros*, Buenos Aires, año 19, tomo 49, núm. 191, abril de 1925, págs. 546-547.

<sup>19</sup> Jorge Luis Borges, “Una vida de Evaristo Carriego”, *EC*, pág. 114.

<sup>20</sup> Jorge Luis Borges, “Declaración”, *EC*, pág. 103.

<sup>21</sup> “El alma del suburbio, alma triste porque vive en el trabajo y en la miseria, no ha tenido cantor más digno que este noble muchacho que se nos acaba de ir para siempre. En su espíritu de poeta, sensible a la angustia y al dolor, repercutían las hondas desolaciones morales del barrio pobre, donde el cosmopolitismo acumula sus miserias, comprendiendo en toda su intensidad la injusticia social que se oculta como una llaga en el fondo de su tristeza” (Juan Mas y Pi, “Evaristo Carriego”, *Nosotros*, Buenos Aires, núm. 43, noviembre de 1912, pág. 52).

<sup>22</sup> Jorge Luis Borges, “Una vida de Evaristo Carriego”, *EC*, pág. 115.

<sup>23</sup> Jorge Luis Borges, “Las *Misas herejes*”, *EC*, págs. 126-127.

<sup>24</sup> Jorge Luis Borges, “La canción del barrio”, *EC*, págs. 135-136.

<sup>25</sup> *Ibíd.*, págs. 137-140.

<sup>26</sup> *Ibíd.*, pág. 130.

<sup>27</sup> Jorge Luis Borges, “La presencia de Buenos Aires en la poesía”, *TR*, pág. 252.

<sup>28</sup> Jorge Luis Borges, “Las *Misas herejes*”, *EC*, págs. 124-127.

<sup>29</sup> Josefina Ludmer, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.

<sup>30</sup> Jorge Luis Borges, “Un posible resumen”, *EC*, pág. 142.

<sup>31</sup> Léase su prólogo a los *Versos de Carriego* (Buenos Aires, Eudeba, 1963), recogido en *Prólogos con un prólogo de prólogos*, Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1975, págs. 40-42.